

LITERATURWISSENSCHAFT

BEATE SOMMERFELD

Ins Sichtbare hineingleiten – Kafkas Kunstbetrachtungen in den Tagebuchaufzeichnungen der Reisetagebücher und Quartheft

Niniejszy artykuł bada wzajemne relacje między procesami wizualnego postrzegania a konstruowaniem literackich znaczeń, jakie zachodzą w zapiskach zebranych w tzw. ‚Quartheft‘ oraz dziennikach podróży Kafki. Kontekstem jest kryzys języka, który w obszarze literatury niemieckojęzycznej na przełomie wieków XIX i XX popycha literaturę ku sztukom wizualnym. W szkicach Kafka przedstawia swoistą wersję literackiej tradycji ekphrasis, w której ewidencja rodząca się z kontemplacji dzieła sztuki ustępuje miejsca refleksji. Perspektywistyczne ujęcie przestrzeni, któremu diarysta poświęca szczególną uwagę w opisach rzeźb i obrazów rodzących się w imaginacji marzeń sennych albo wspomnień zmienia się w wielopłaszczyznową konstelację spojrzeń tworzącą wspólną przestrzeń łączącą oglądającego z dziełem sztuki. Także lustro i fotografia w zapiskach Kafki ujawniają relację między medialnością i refleksyjnością.

Der Artikel geht dem Zusammenspiel von visueller Wahrnehmung und literarischer Bedeutungsbildung in den Kunstbetrachtungen der Reisetagebücher und Quartheft Kafkas nach. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewinnt die Medienkonkurrenz zwischen Literatur und Kunst, Text und Bild angesichts der Sprachkrise besondere Brisanz. In Kafkas Notizen wird eine interpretierende Transformation der Ekphrasis vollzogen, im Zuge deren die Beschreibungen von Kunstwerken sich als von kulturellen Versatzstücken durchtränkt erweisen und das auratische Kunsterlebnis von Reflexion überlagert wird. Dabei werden Skulpturen und die im Traum oder in der Erinnerung imaginierten Bilder als ein über Perspektiven organisierter Raum konzipiert, der auch den Betrachter involviert. Auch der Blick in den Spiegel und Beschreibungen von Photographien legen den Zusammenhang von Medialität und Reflexivität offen.

The article is an attempt to establish a productive connection between visual perception and literature on the example of Kafka's diaries and travel diaries, shedding light on the mutual influence and interaction between literature and the fine arts. In the beginning of the 20th century literature deals with the challenge of visual arts, in literature commonly referred to as „ekphrasis“. The article analyzes the transformation of ekphrasis in Kafka's diaries. Visual arts settle the restless modern perception and mind, project distinct frames of perception and thus organize experiences and provide specific horizons of understanding. Kafka's diaries confirm a particular interest in perspective, sculpture and also imagined paintings being conceived as a space integrating different angles of view, incorporating the onlooker. Descriptions of the mirror and photographs show the relation between reflexivity and mediality.

Beschreibungen von Kunstwerken können in der Literatur auf eine lange Tradition zurückblicken.¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhält die Medienkonkurrenz zwischen Literatur und Kunst, Text und Bild angesichts der umgreifenden Sprachkrise eine besondere Brisanz und Ausprägung. Die Flucht in die *Verheißung der Bilder*² um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bezieht ihre Dynamik aus der Sprachnot der ‚Jahrhundertwende‘. So scheint das Faszinosum der Bilder, das die Rede von einer ‚ikonische[n] Wende an den Anfängen der literarischen Moderne‘ rechtfertigt (PFOTENHAUER / RIEDEL / SCHNEIDER 2005:VIII), darin zu bestehen, dass das Bild die Möglichkeit zu bieten schien, die Wirklichkeit ohne zeichenhafte Kontamination zu repräsentieren. Aufgrund seiner semiotischen Dichte schien es ein offenes Sinnreservoir darzustellen, welches die Wahrnehmung auf endlose Streifzüge schickt, die nicht auf den Begriff zu bringen sind. Die Bilderflucht um 1900 muss daher im Kontext einer Evidenzsehnsucht gesehen werden, wie sie sich beispielsweise in Ernst Machs *Phänomenologie der reinen Empfindung* äußert³, und die die Literatur um 1900 zu teilen scheint. Wenn sich die Sprache dem Sinnlich-Konkreten, Dinglichen annähern sollte, so konnte dies beispielsweise in einer Überschreitung der Schwelle zum Bild geschehen. Aufgrund der ihm zuerkannten Potenzialität, den Betrachter zu überwältigen und ihm visuelle Botschaften direkt einzuprägen, wird das Bild zum Paradigma einer dem Wort vorgängigen Seinsunmittelbarkeit. Diese bildet den Fluchtpunkt des Gemeinplatzes, dass ein Text aus konventionellen Zeichen zusam-

¹ Vgl. beispielsweise den von BOEHM und PFOTENHAUER (1995) herausgegebenen Band *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, der Arbeiten verschiedener Disziplinen zur Ekphrasis-Thematik vereint.

² So lautet der Titel der Arbeit von SCHNEIDER (2006).

³ Zur Evidenzsehnsucht in Machs Schriften vgl. SOMMER (1987:9f.)

mengesetzt ist, während Bilder als vermeintlich natürliche Spiegel der Dinge fungieren, die den Betrachtenden von der hermeneutischen Anstrengung der Dechiffrierung entbinden. So etabliert sich in der Literatur um 1900 eine „Medienkonkurrenz zwischen der Sprache und den Bildern“ (PFOTENHAUER / RIEDEL / SCHNEIDER 2005:VIII), in der das Bild als das Andere der Sprache fasziniert. Texte lassen sich von Bildern affizieren, und im Gegenzug wetteifert das Medium der Schrift mit dem ikonischen Konkurrenten und sucht ihn sich dienstbar zu machen.

Obwohl bereits Hartmut Binder das Auge als den vorrangigen Beobachtungsort in Kafkas Texten identifiziert (vgl. BINDER 1976:187), wurde das Problemfeld visueller Wahrnehmung für Kafkas Texte erst vor relativ kurzer Zeit entdeckt (vgl. MERGENTHALER 2002:329), wobei vor allem die intermedialen Verweise auf Photographie⁴ und Kinematographie nachvollzogen und letztere als Strukturen filmischen Erzählens namhaft gemacht werden (vgl. beispielsweise ALT 2009:10f.). Ein weitgehend unerschlossenes Feld sind weiterhin die Referenzen auf das visuelle Ausdrucksarsenal der Zeit, wie es nicht nur in Photographie und Film, sondern nicht zuletzt in der bildenden Kunst aufbewahrt ist. Eine Ausnahme sind MERGENTHALERS (2001:141-157) Untersuchungen der Bildbeschreibungen im Dom-Kapitel des *Proceß*-Fragments. Unter Verweis auf Helmholtz wird der wahrnehmungstheoretische Subtext durchbuchstabiert und nachvollzogen, wie Kafkas Text die mentale Repräsentation der Außenwelt strukturell nachbildet. Mergenthalers grundlegende Beobachtung ist, dass die Betrachtungen der Bilder in Kafkas Text nicht als spontane Bildevidenz, sondern diachron, in Schweif- und Sprungbewegungen verlaufen, wobei der wahrgenommene Bildgegenstand sich dem Betrachter nicht auf einmal darbietet, sondern zollweise abgesucht wird. Diffusion und Segmentierung der visuellen Wahrnehmung stellen sich, indem sie die Anschaulichkeit unterlaufen und ihren Gegenstand verdunkeln, quer zur synoptischen Präsenz des Dargestellten. Aus diesen Beobachtungen leitet Mergenthaler die These ab, dass sich Bilder ebenso wie die visuellen Gegebenheiten der empirischen Wirklichkeit im *Proceß* nicht durch das Sehen erschließen lassen, sondern ‚gelesen‘ werden müssen (vgl. MERGENTHALER 2001:144). Neben der wahrnehmungstheoretischen rückt Mergenthalers Untersuchung so auch eine hermeneutische Dimension in den Blick, denn ebenso wie in K.s Realitätswahrnehmung überlappen sich in den „Bildlektü-

⁴ Die sich in seinen Texten niederschlagenden Beziehungen Kafkas zum Medium der Photographie sind – fast zeitgleich – von DUTTLINGER (2008) und SCHNEIDER (2008) untersucht worden.

ren“ subjektiv verzerrte Wahrnehmung und reale Darstellung und bleiben so mehrfach konstruier- und interpretierbar (vgl. MERGENTHALER 2002:368). Das Verdienst von Mergenthalers Untersuchung ist es, die Bildbetrachtungen im *Proceß* innerhalb der im Romanfragment zum Tragen kommenden Wirklichkeitswahrnehmung zu verorten. In einer solchen Sichtweise werden Bilder jedoch nicht in ihrer Eigenart gegenüber den Gegenständen der empirischen Wirklichkeit – oder auch anderer Medien wie zum Beispiel der Photographie – erfasst. Dem Hinweis, den Mergenthalers Untersuchungen beinhalten, dass Bilder bei ihrer Überführung in Texte ihre Evidenz einbüßen, dass also nicht Texte sich von Bildern affizieren lassen, sondern umgekehrt das Bild von der reflexiven Textbewegung einverleibt wird, wie sie Kafkas Texte insgesamt auszeichnen, soll in den folgenden Ausführungen anhand der Tagebuchaufzeichnungen der Quarthefte sowie den Reisetagebüchern nachgegangen werden. Nicht nur die Notizen der Reisetagebücher vom August und September 1911 und Juni/Juli 1912, in denen Eindrücke von Museums- und Ausstellungsbesuchen niedergeschrieben werden, beinhalten zahlreiche Beschreibungen von Kunstwerken. Auch die Quarthefte nehmen häufig Rekurs auf die Bildbeschreibung, setzen sich der Konkurrenz des Bildes aus und arbeiten sich an seiner semiotischen Dichte und Komplexität ab. Kafkas Tagebuchaufzeichnungen eröffnen einen ergänzenden Blick auf das Problemfeld nicht nur der visuellen Wahrnehmung und ihrer Übersetzung in Texte, sondern auch des medientheoretischen Dialogs des Autors mit der bildenden Kunst.

Raumentfaltendes Sehen in den Kunstbetrachtungen der Reisetagebücher

Kafka erscheint dem Kulturwissen nicht abhold. Streckenweise erwecken vor allem die Aufzeichnungen aus der Zeit der Auslandsreisen den Anschein, als habe hier ein Kunstbeflissener seine Pflichtübungen absolviert.⁵ So vermerken die Reisetagebücher, dass kurzerhand ein neuer Reiseführer gestohlen wird, als der bereits gekaufte vergessen wird (KAFKA 1990:964). In den Beschreibungen von Kunstwerken wird vor allem der Anspruch der Kunst auf realistische Darstellung ins Visier genommen. Dabei wird insbesondere die perspektivische Darstellungsweise in ihrer Wirkung auf den Betrachter re-

⁵ So werden beim Besuch des Louvre streckenweise nur die Titel der gesehenen Gemälde vermerkt (KAFKA 1990:972f.).

flektiert.⁶ Wenn in den Reisetagebüchern die bildende Kunst thematisiert wird, zeigen die Aufzeichnungen sich von Perspektivierung affiziert, und die eindeutig bestimmbare Relation zu den Objekten weicht einer perspektivischen Auffächerung. Eine Variante imaginativer Perspektivierung ist das Umschreiten des Anschauungsgegenstands. Die Aufmerksamkeit des Kunstbetrachters Kafka fesseln daher vor allem Skulpturen, die von mehreren Perspektiven in Augenschein genommen werden können. Anlässlich seines Louvre-Besuchs am 10. September 1911 hält Kafka in den Reisetagebüchern fest, wie das Umgehen der ‚Venus von Milo‘ „schnell und überraschend“ neue Ansichten der Figur eröffnet:

Venus von Milo, deren Anblick bei dem langsamsten Umgehn schnell und überraschend wechselt. Leider eine erzwungene (über Taille und Hülle) aber einige wahre Bemerkungen gemacht, zu deren Erinnerung ich eine plastische Reproduktion nötig hatte, besonders darüber wie das gebogene linke Knie den Anblick von allen Seiten mitbestimmt, manchmal aber nur sehr schwach. Die erzwungene Bemerkung: Man erwartet, daß über der aufgehenden Hülle der Leib sich gleich verjüngt, er wird aber zunächst sogar noch breiter. Das fallende vom Knie gehaltene Kleid. (KAFKA 1990:1007)

Den Schreibenden scheint hier nicht so sehr die Perspektive als die geometrisch (kulturell-euklidisch) und apparativ konstruierte Formung der Gegenstände im Raum zu interessieren, sondern die Perspektivität, die die je für sich wahrgenommenen Gegenstände und diese in ihrem Verhältnis zu den divers eingenommenen Wahrnehmungspositionen umschreibt, wodurch sich nicht ein Raum, sondern eine Vielzahl von Räumlichkeiten ergibt⁷, in denen auch der Betrachter seinen Ort findet. Der Wahrnehmungsakt wird hier zum Lösen einer Gleichung mit mehreren Variablen, denn der Zwischenraum, in dem der Blick entsteht, impliziert eine produktive, alle beteiligten Seiten verändernde und selbst veränderliche, immer neue Konstellationen schaffende Bewegung. Indem Kafkas Text zeigt, dass Sehen von der Bewegung abhängt, lässt er die sichtbare Welt und die motorischen Vorhaben ineinandergreifen. Gehen wird zu einer spatialisierenden Bewegung, die den räumlichen Standort des Anschauungsgegenstands in eine Vielzahl von Räumen auffaltet. Der Raum wird über die wechselnden Konstellationen von Betrachter und Objekt konstruiert, ist also nur relational fassbar. Er ist somit nicht eine Konstituente der äußeren Wirklichkeit, sondern eine Konstituente des jeweiligen

⁶ Vgl. beispielsweise die Sequenz von Bildbeschreibungen, die bei einem Besuch der Gemäldegalerien des Versailler Schlosses entstanden (KAFKA 1990:975f.).

⁷ Vgl. die Raumkonzeption von MERLEAU-PONTY (2003a:8f., 10f.).

Imaginationsaktes (vgl. NIEFANGER 1993:41)⁸, wird zu einem kognitiven Konstrukt, einem „Ordnungssystem“ (CASSIRER 1975:23f.)⁹, das über imaginative und mediale Operationen organisiert wird. Wahrnehmung wird somit bei Kafka nicht als purer Zusammenfall eines Subjekts mit einem Gegenstand gestaltet. Vielmehr herrschen dazwischen Kräfte, die im Imaginären angesiedelt werden können. Kafkas haltloses, vom euphorischen Ausgreifen zum Paranoiden schwenkendes Raumgefühl¹⁰ wird über das Medium der Kunst stabilisiert und strukturiert. Als Bedingung der Möglichkeit aller Perspektive gegenüber der Welt wird die Anwesenheit eines Körpers in variabler Perspektivität ausgewiesen. Indem der Körper als Ursprungsraum und Matrix jedes anderen wirklichen Raumes erprobt wird, wird hier der leiblichen Verankerung von Räumlichkeit Rechnung getragen, Korporalität wird zum Ort der Fundierung des Menschen in der Welt und damit auch zum Regulativ der Wahrnehmung.¹¹ Die hermeneutisch angemessene Lektüre eines Kunstwerks beginnt also mit einem in einen Körper eingelassenen Blick, der die Dinge um sich herum anordnet.

Die ekphrastische Topik erfüllt hier nicht die Funktion, Anschaulichkeit zu gewährleisten, vielmehr interferieren Wahrnehmung und Vorstellung, real existierendes und fiktives Kunstwerk miteinander. Es entsteht ein komplexes Spannungsfeld zwischen visuellem und imaginärem Kunstwerk, innerhalb dessen reale Darstellung und subjektive Wahrnehmung mehrfach konstruier- und interpretierbar werden. Zwischen dem ursprünglichen Anblick der Skulptur und der Hervorbringung des Textes wird ein vielschichtiges Gefüge von übereinander geblendeten Ansichten des Gegenstandes entfaltet. Indem der Betrachtende die Skulptur durch die Reproduktion ersetzt, wird das Kunst-

⁸ WÜRZBACH (2006:193-204) bescheinigt den Texten der klassischen Moderne eine „multisensorische Wahrnehmungssensibilität“, die dem erzählten Raum eine sinnliche Mehrdimensionalität verleiht.

⁹ KRÄMER (2009:99) schreibt von einer „operative[n] Bildlichkeit“, in der das Räumliche die Funktion eines „kognitiven Organisationsprinzips“ erfüllt.

¹⁰ Vgl. dazu die Überlegungen zur Relativität des Raums in Kafkas Texten bei VOGL (2007:84): „Der Raum hat keinen festen Boden oder Grund und kennt die dauerhaften Einschreibungen eines Ordnungs- und Ortungsraums nicht.“

¹¹ Für MERLEAU-PONTY ist der Raum, der uns umgibt, eine Folge unserer ursprünglichen leiblichen Verankerung in der Welt. Er spricht von einem inneren räumlichen Erleben und begreift den Körper als den Ort, von dem aus er den Raum als „Nullpunkt der Räumlichkeit“ erfasst (MERLEAU-PONTY 2003:300).

werk der Aura entkleidet¹² und erst im Anschluss daran eine Erinnerungsarbeit initiiert, an deren Abschluss der eigene Text steht. Das Hervorstechende an Kafkas Skizze ist somit nicht das ästhetische Auskosten der wandelnden Eindrücke beim Umschreiten der Skulptur, sondern die Entfaltung einer das auratische Kunsterlebnis unterlaufenden Reflexion, im Zuge deren der Text zu einer weiteren Perspektive auf den Gegenstand wird.

Im Text wird der Augenschein in Reflexion überführt und ihr subordiniert. Indem Kafka Wahrnehmung thematisiert, geht Wahrnehmung selbst ins Register des Bedeutens über. Dabei wird Bedeutung im Sinne einer kulturellen Überformung von Wirklichkeit erkennbar, wie sie von MERLEAU-PONTY (2003a:10) namhaft gemacht wird: „Die erlebte Perspektive, diejenige unserer Wahrnehmung, ist nicht die geometrische oder photographische Perspektive: [...] Zu behaupten, ein von der Seite betrachteter Kreis sähe wie eine Ellipse aus, heißt an die Stelle der wirklichen Wahrnehmung das Schema dessen zu setzen, was wir sehen müßten, wenn wir eine Kamera wären [...].“ Gerade indem die Notiz in ihrem unbeholfenen Duktus von vermeintlicher Augenzeugenschaft zu künden scheint, wird Wahrnehmung als von ästhetisch vorgeformten Versatzstücken durchtränkt erkennbar. Obwohl der Text von der Sehnsucht nach Differenzlosigkeit und Unmittelbarkeit getragen scheint, dementiert ein solches Mediengeflecht von Kunstwerk und Text das Begehren eines präreflexiven und unvoreingenommenen Blicks, einer authentischen Weltbeschreibung, in der Bildlichkeit direkt repräsentierbar ist. Was der Text zutage fördert, ist vielmehr die Einsicht in die Unähnlichkeit des Ähnlichen, die das Bild über das Mimetische heraushebt, wie sie in den Bildbetrachtungen des Tagebuchschreibers Robert Musil vermerkt wird: „Ähnlich wie mit der Musik ist es mit der Malerei der Alten. Es ist Natur und doch wieder nicht Natur. Es ist eine Ähnlichkeit, die bis auf den letzten Zug stimmt und doch eine Unähnlichkeit, die noch größer ist als diese.“ (MUSIL 1983:117)

Der sprachlichen Repräsentationsfunktion wird in Kafkas Beschreibungen augenscheinlich nicht die Aufgabe zugewiesen, Vergegenwärtigung als Telos der Bildbeschreibung zu gewährleisten, die Texte simulieren vielmehr eine Ungenauigkeits- bzw. Unschärferelation. Für diese Rhetorik sind Textstrategien konstitutiv, durch die sich das Verhältnis von Deskription und Reflexion zugunsten letzterer verschiebt. Das Bild als die synoptische Präsenz des Ge-

¹² Vgl. BENJAMINS (1972:435-469) Untersuchung der die Aura zerstörenden Reproduktionen des Kunstwerks.

genstands wird abgelöst und geht als solche im Bedeutungsgewebe der Schrift verloren. Damit geht die Überwindung der Ontologie eines Ansich einher, die Verabschiedung der Meinung, dass die unterschiedlichen Ansichten verschiedene visuelle Bilder desselben Ansich sind.¹³ Es stehen sich nicht mehr Bewusstsein, Projektionen und Ansich oder Objekt gegenüber. Es gibt nur noch Felder, die sich überschneiden, „Felder in einem Feld, wo die ‚Subjektivitäten‘ integriert sind“ (MERLEAU-PONTY 1994:288). Kafkas Betrachtungen beschreiben einen schöpferischen Akt im Sehen, der neuen Sinn konstituiert. Sehen leistet keinen Rückgriff auf bekannte Sinnrepräsentationen, sondern eröffnet einen neuen Raum für Bedeutungseinschreibungen. Immer wieder werden Bildbetrachtungen in Spiegelungen und Perspektivierungen des Gegenstands aufgelöst, in die auch der Betrachter involviert wird. Beim Umschreiten der antiken Plastik des „Borghesischen Fechters“ werden kulturell und bildnerisch modellierte Wahrnehmungsmuster in einer bis ins Kleinste durchgestalteten Nachbildung wiederholt:

Der Borghesische Fechter, dessen Vorderblick nicht der Hauptblick ist, denn er bringt den Beschauer zum Zurückweichen und ist zerstreut. Von hinten aber gesehen, dort wo der Fuß zuerst auf dem Boden ansetzt, wird der überraschte Blick das fest gezogene Bein entlang gelockt und fliegt geschützt über den unaufhaltsamen Rücken zu dem nach vorn gehobenen Arm und Schwert. (KAFKA 1990:1007f.)

Auch hier wird Wahrnehmung über die rezeptiven Paradigmen der bildenden Kunst vermittelt. In der dritten Person gehalten, imitiert der Text den unpersönlichen Stil des Reiseführers, mithilfe dessen die „Ansammlung der Besucher“ (KAFKA 1990:1007) vor dem Museum sich für das Kunsterlebnis wappnet. In den Implementierungen von Bewegungseffekten führt die Skizze einen Dialog mit dem mimetischen Bestreben der bildenden Künste und arbeitet sich an deren uraltem Desiderat ab, eine naturalistische Nachbildung von Körpern in der Bewegung zu erreichen. Indem der Museumsbesucher Kafka den in der Skulptur erfassten ‚prägnantesten‘ Augenblick wiederfinden

¹³ Vgl. MERLEAU-PONTY (1994:287) in den Notizen zu *Das Sichtbare und das Unsichtbare*: „Es muß verständlich werden, daß die ‚Ansichten‘ unterschiedlichen Maßstabes nicht Projektionen eines unzugänglichen Ansich auf bildschirmartige Körperlichkeiten sind, daß sie mit ihren lateralen Implikationen untereinander die Realität ausmachen, präzise: daß die Realität ihr gemeinsamer Gliederbau, ihr Kern und nicht etwas *hinter ihnen* ist; hinter ihnen sind nur andere ‚Ansichten‘, die wiederum nach dem Schema Ansich-Projektion konzipiert werden. Das Reale ist *zwischen ihnen*, diesseits von ihnen.“ (Hervorhebungen im Original – B. S.)

möchte, stößt er an die Grenzen des Schriftmediums, wie sie bereits Lessing im *Laokoon* beschreibt: „Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.“ (LESSING 2006:14)

Auch wenn die Tagebuchaufzeichnungen keiner abgeschlossenen Bildtheorie zuarbeiten, referieren die Texte auf die Bedingungen ihres eigenen Diskurses, der Bildbeschreibung. Wenn der Illusionismus der Kunst – und das kulturell und bildnerisch vormodellierte Wahrnehmungsmuster – im beschreibenden Text wiederholt und das visuelle Erlebnis reinszeniert wird, wird eine Art Mimesis zweiten Grades zustande gebracht. Indem der Text das mimetische Bestreben der Kunst reflektierend rekonstruiert, macht er den Prozess der Bedeutungskonstituierung sinnfällig. Kafkas Texte erweisen, dass Kunst nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern sich vielmehr selbst sichtbar macht, und nehmen damit den Selbstaussdruck der medialen Sphäre ins Visier. Auf diesem Wege bekunden die Tagebuchaufzeichnungen die Selbstreferenz jedes Mediums (vgl. JAHRAUS 2010:247).

Wenn die Beschreibungstexte den Illusionismus der bildenden Kunst wiederholen, werden auch die spezifisch textuellen Verfahren ins Zentrum gerückt, mittels deren der beschreibende Text den „Traum von der Bewegung“ (MERLEAU-PONTY 2003:310) inspiriert. Indem der Text den Taumel von Blickbewegungen und Standortänderungen nachzeichnet, inszeniert er ein dynamisches Ineinander von Kunstwerk und Betrachter: Auf der einen Seite nimmt das Kunstwerk die Blickbewegungen des Rezipienten vorweg, auf der anderen Seite lässt sich der Blick von der Bewegungsillusion der Skulptur affizieren. Wenn es die Plastik ist, die den Betrachter zum Einnehmen verschiedener Positionen ‚verlockt‘ und so jeweils unterschiedliche Raumerlebnisse initiiert, wirkt Kafkas Text nicht nur irritierend auf unsere diffuse Vertrautheit mit dem Raum, sondern verweist zugleich auf die begrifflichen Vorentscheidungen, die uns die Sprache auferlegt. Das an den Betrachtungen von Kunstwerken geschulte Sehen färbt in den Notizen der Reisetagebücher auf die Wirklichkeitswahrnehmung ab, die sich in einem Umschreiten oder „Drehen“ des Anschauungsgegenstandes mit jeder neu eingenommenen Perspektive jeweils neu gestaltet.¹⁴ Das Kunstwerk wird zu einer Wahrneh-

¹⁴ So beschreibt Kafka auf seiner Italienreise eine „[j]unge Italienerin mit sonst jüdischem Gesicht das sich im Profil ins Unjüdische verschiebt“ (vgl. KAFKA 1990:965).

mungsmatrix, die auf die Betrachtung der empirischen Wirklichkeit überspringt, um Probleme der ästhetischen Wahrnehmung auch in ihrer textlichen Relevanz zu verhandeln. Wie nachhaltig die ästhetischen Konsequenzen einer Pluralisierung von Wahrnehmungsperspektiven, in der der als wandelbar dargestellte Gegenstand Ausdruck perspektivischer Wechsel ist, von Kafka reflektiert werden, zeigt ein Kommentar zur Erzählung *Das Urteil* in einem Brief an Felice Bauer vom 10.6.1913: Die Geschichte stecke „voll Abstraktionen“ und sei „vielleicht ein Rundgang um Vater und Sohn, und die wechselnde Gestalt des Freundes ist vielleicht der perspektivische Wechsel der Beziehungen zwischen Vater und Sohn“ (KAFKA 1976:396f.). Die räumliche Metapher des Rundgangs birgt die Vorstellung variabler Außenpositionen in sich, die den Text nur als Konstrukt aus variablen Perspektiven gelten lässt.

Bildbetrachtung als imaginäre Perspektivierungen an der Schwelle von Innen und Außen

Immer wieder erscheinen in den Tagebuchaufzeichnungen Skizzen, in denen sich das Bild als Wahrnehmungsraster vor die Gegenstände stellt. Die zum Bild durchgeformte Wahrnehmung soll dem Blick, der sonst ziellos und wie „aufgescheucht“ über die Gegebenheiten der Wirklichkeit irrt¹⁵, Ruhe wiedergeben – so wie es das 1911 besuchte Kaiserpanorama tut (KAFKA 1990:936). Das Telos des Innehaltens des Blicks beinhaltet auch eine Spitze gegen die schockartige Überflutung durch Kinobilder, die die Lähmung des Blicks nach sich ziehen, anstatt ihn auf den Gegenständen ruhen zu lassen. Hier kann bereits die erste Eintragung im ersten Quartheft angeführt werden: „Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.“ (KAFKA 1990:9)¹⁶ Die Notiz wird ihres situativen Kontexts – des zugrunde liegenden Kinoerlebnisses – entkleidet, um die durch das Medium erzwungene Veränderung der Wahrnehmungsdispositive desto deutlicher herauszustellen.

Das Bild ist in Kafkas Skizzen nicht eine Manifestation des Visuellen, sondern ein Aufriss des Sichtbaren im Visuellen, der das Sichtbare organisieren soll. Das Bild kommt als mediale Reflexionsfigur zum Tragen, indem Texte mit profiliertem Zeigegestus geschaffen werden, die wie ein Bild simultan

¹⁵ Vgl. Eintragungen wie: „Meine Blicke liefen aufgescheucht eine Stunde lang auf seinem Gesicht und Hals hin und her.“ (KAFKA 1990:308)

¹⁶ Vgl. die Erörterung bei ALT (2009:15f.).

wahrgenommen werden können. Zum Bild geronnen, wird die Wirklichkeit der Beschreibung als ein organisiertes Ganzes gefügig gemacht. Das Bildganze ist in Kafkas Bildbeschreibungen jeweils über die durch die internen Blickkonstellationen geschaffenen Räumlichkeiten organisiert (vgl. beispielsweise KAFKA 1990:602, 914, 975). Im Bild können unterschiedliche Blicke zugleich existieren, auch die miteinander unvereinbaren Wahrnehmungen, etwa in Nah- und Fernsicht, können sich in ein beschreibbares Ganzes fügen. Über die Erzeugung interner Räumlichkeiten wird das Bild aus dem Raum-Zeit-Gefüge herausgehoben und wird selbst zum Ort, an dem der Blick umherstreift. Der Abbildcharakter des Bildes wird abgelöst und das Bild zur Wirklichkeit ins Verhältnis der Analogie gesetzt. Auf den Status des Bildes als „Analogon“, das „das ganze Problem des Imaginären ausmach[t]“, verweist MERLEAU-PONTY (2003:282): „Es würde mir wahrlich Mühe bereiten zu sagen, *wo* sich das Bild befindet, das ich betrachte. Denn ich betrachte es nicht, wie man ein Ding betrachtet, ich fixiere es nicht an seinem Ort, mein Blick schweift in ihm umher [...], ich sehe eher dem Bilde gemäß oder mit ihm, als daß ich es sehe.“ In den Quartheften erscheint das Bild in mehreren Eintragungen als imaginärer Raum, in den der Betrachtende nach Belieben eintreten kann. Häufig wird im Unklaren belassen, ob tatsächlich existierende Bilder beschrieben werden oder aber real Gesehenes als Bild imaginiert wird. Die Distanz zum Abgebildeten, die das Bildgeschehen ins Imaginäre abgleiten lässt, wird durch Erinnerung hergestellt, wie die folgende Eintragung vom 2. Februar 1920 vorführt:

2 II 20 Er erinnerte sich an ein Bild, das einen Sommersonntag auf der Themse darstellte. Der Fluß war in seiner ganzen Breite weithin angefüllt mit Booten, die auf das Öffnen einer Schleuse warteten. In allen Booten waren fröhliche junge Menschen in leichter heller Kleidung, sie lagen fast, frei hingegeben der warmen Luft und der Wasserkühle. Infolge alles dieses Gemeinsamen war ihre Geselligkeit nicht auf die einzelnen Boote eingeschränkt, von Boot zu Boot teilte sich Scherz und Lachen mit.

Er stellte sich nun vor, daß auf einer Wiese am Ufer – die Ufer waren auf dem Bild kaum angedeutet, alles war beherrscht von der Versammlung der Boote – er selbst stand. Er betrachtete das Fest, das ja kein Fest war, aber das man doch so nennen konnte. Er hatte natürlich große Lust sich daran zu beteiligen, er langte förmlich danach, aber er mußte sich offen sagen, daß er davon ausgeschlossen war, es war für ihn unmöglich sich dort einzufügen [...]. So weit war er also von diesen Ausflüglern, aber damit doch auch wieder sehr nahe und das war das schwerer Begreifliche [...] (KAFKA 1990:853f.).

In der zeitlichen Verschiebung durch die Erinnerung wird das Bild hier zu einem Denkraum, der der Kartographierung innerer Landschaften dient. Die

Eintragung ist zwischen der Bilderinnerung und den sich daran anschließenden Vorstellungen aufgespannt und hält so die Spannung zwischen wiedererkennendem und neuerfahrenem Sehen aus, indem sie „neue, ja unerhörte und wirklich *erfundene* Gestalt[en] der Erinnerung“ (DIDI-HUBERMAN 1999:98; Hervorhebung im Original – B.S.) zur Erscheinung bringt. Kategorien wie Innenwelt und Außenwelt, Erinnerung und Wirklichkeit verlieren dabei ihre Eindeutigkeit. Das Bild ist hier „das Innen des Außen und das Außen des Innen“ (MERLEAU-PONTY 2003:282), wird zu einer Matrix, auf der Affekte – hier das Streben nach Zugehörigkeit – und Reflexion ineinander übersetzbar werden. Der Schreibende artikuliert den Wunsch, zu einem Teil des Bildes zu werden, indem er in dessen Parallelwelt eintaucht. So wird in der Aktivierung der Vorstellung die Oberfläche des Bildes zu einem Raum. Dieser Bildraum, der sich von einem imaginären Ort im Bilde aus entfaltet, greift auf den Standort des Betrachters über. Die in der Vorstellung entfaltete Perspektivität erlaubt es ihm, gleichzeitig im Bild und außerhalb zu sein. Gerade diese Gleichzeitigkeit verhindert die Auflösung des distanzierenden Gegenübers von Subjekt und seinen Objekten und macht es unmöglich, ins Sichtbare hineinzugleiten, „als gäbe es zwischen ihm und uns eine so enge Verbindung wie zwischen dem Meer und dem Strand“ (MERLEAU-PONTY 1994:173). Das Bildmedium initiiert vielmehr ein Zusammenfallen von Nähe und Ferne, das das „schwerere Begreifliche“ (KAFKA 1990:854) des Erlebnisses ausmacht. Nähe und Ferne stehen nicht in binärer Opposition zueinander, gehen aber auch nicht ineinander über, das Bildmedium wird vielmehr als zugleich Distanz erhaltend und überbrückend erlebt. Das Medium Bild wird hier zum Vehikel für die Ambivalenz Wunsch nach Zugehörigkeit und der Gewissheit der Ausschließung, die Kafkas Werk insgesamt auszeichnet. Es wird ein Spiel von Nähe und Ferne, Innen- und Außenraum initiiert, in dem der Bilderrahmen „wie eine Bühnenrampe“ wirkt, als eine Grenze, die wohl umspielt werden, aber nicht völlig aufgehoben werden kann, „ohne das Bild zu zerstören“ (WALDENFELS 2009:82). Über das Bild wird ein komplexes Gefüge der Innen-Außen-Beziehungen zustande gebracht, deren Achse der Blick ist, und innerhalb dessen Inneres und Äußeres, Subjekt und Objekte des Sehens miteinander verbunden sind. Das eigentliche Bilderlebnis beruht auf einer Partizipation am Bild, über die sich eine fast ungreifbare Abwandlung sowohl innerer als auch äußerer Perspektiven vollzieht, „eine Art Engführung zwischen stets aufklaffenden äußeren und inneren Horizonten, [...] eine bestimmte Differenzierung, eine ephemere Modulation dieser Welt“ (MERLEAU-PONTY 1994:175). Die Tagebuchaufzeichnungen beinhalten damit

idealtypische Modellierungen der imaginativen Tätigkeit, die an der Schwelle zwischen Außen- und Innenwelt angeführt wird.

Neben der Erinnerung ist es der Traum, der das Bilderlebnis ins Imaginäre verlagert und zu einem Analogon der Wirklichkeit werden lässt. In einer im dritten Quartett niedergeschriebenen Eintragung vom 20. November 1911 wird der Traum von einem Ingres-Gemälde kolportiert. Es handelt sich um eine wahrscheinlich auf das Bild *L'Age d'or* von J. A. Ingres zurückgehende Traumsequenz¹⁷:

20. XI 11 Traum eines Bildes, angeblich von Ingres. Die Mädchen im Wald in tausend Spiegeln oder eigentlich: Die Jungfrauen u.s.w. Ähnlich gruppiert und luftig gezogen wie auf den Vorhängen der Theater war rechts im Bild eine Gruppe dichter beisammen nach links hin saßen und lagen sie auf einem riesigen Zweig oder einem fliegenden Band oder schwebend aus eigener Kraft in einer gegen den Himmel langsam ansteigenden Kette. Und nun spiegelten sie sich nicht nur gegen den Zuschauer hin sondern auch von ihm weg, wurden undeutlicher und vielfacher, was das Auge an Einzelheiten verlor gewann es an Fülle. Vorn aber stand ein von den Spiegelungen unbeeinflusstes nacktes Mädchen auf ein Bein gestützt mit vortretender Hüfte. Hier war Ingres Zeichenkunst zu bewundern, nur fand ich eigentlich mit Wohlgefallen, daß zuviel wirkliche Nacktheit auch für den Tastsinn an diesem Mädchen übriggeblieben war. Von einer durch sie verdeckten Stelle ging ein Schimmer gelblich blassen Lichtes aus. (KAFKA 1990:258f.)

Das zugrunde liegende Bilderlebnis wird ausgespart und durch eine Traumarbeit ersetzt, die die Autorschaft des Bildes überlagert – das Gemälde ist „angeblich von Ingres“ (KAFKA 1990:258). Der Traumbericht fungiert hier wie so häufig bei Kafka als „mediale Instanz“, indem er das Gesehene ‚virtualisiert‘ (vgl. NEUMANN 2002:44). Die Skizze hält so die Schwebung zwischen wiedererkennendem Sehen und Kreation. Wir haben es also nicht mit einer Bildbeschreibung zu tun, sondern mit einer Entfesselung der imaginativen Tätigkeit, die freilich im Bilderlebnis ihren Ausgang nimmt. Die Traumarbeit besteht in einer unentwegten Durchdringung und Überlagerung der ikonographischen Strukturen, die auf die Auffaltung neuer, schillernder Perspektiven an der Schwelle von innen und außen abzielt. So werden im Traum die Grenzen des Bildmediums umspielt, die „Bühnenrampe“ (WALDENFELS 2009:82) des Bilderrahmens wird überwunden und das Bild gerät zu einem imaginären

¹⁷ Möglicherweise kannte Kafka die im April 1911 in Paris erschienene Publikation von Henri Lapauze *Ingres, sa vie, son oeuvre illustré de 400 reproductions et de 11 héliogravures*. Die Abbildung befindet sich dort auf S. 419 (vgl. den Kommentar in KAFKA 1990a:67).

Raum an der Schwelle von Außen- und Innenwelt, der im Text als Theater-
raum konkretisiert wird. In einer performativen Einbeziehung des Sehens
wird hier ein ästhetisches Schauspiel inszeniert, in dem der Betrachtende als
„Zuschauer“ seinen Platz findet, vor dem sich wie im Theater die Vorhänge
öffnen. So steht der Träumende nicht wie ein Betrachter vor einem Bild,
sondern ist von einem in der Vorstellung entfalteten Bildraum umfungen,
einem ‚Schwellenraum‘¹⁸, der sich als Gefüge von Innen- und Außenbezie-
hungen konstituiert. Wenn die klaren Konturen, die Komposition und die
Verteilung des Lichts sondiert werden und dabei das den Sinnen Dargebotene
zollweise abgesucht wird (der Blick wandert zunächst von rechts nach links,
und – die Darstellungsgesetze der Perspektive berücksichtigend – vom Hin-
tergrund in den Vordergrund), erscheinen nicht die Gelungenheit der Kompo-
sition oder die berückende Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit maßgeblich,
sondern die den Betrachter involvierenden Effekte der Darstellung. Die vom
Bildmedium erzwungene Repräsentation des Sichtbaren als eines räumlichen
Nebeneinanders wird an ihre Grenzen geführt, indem die perspektivische
Darstellung durch schier endlose „Spiegelungen“ aufgefächert wird. Durch
die Spiegelungen wird die Bildoberfläche zu einem Ineinander von Räumen,
es entsteht eine Vielschichtigkeit, die das Bild an „Fülle“ gewinnen lässt.

So sind die Spiegelungen zwar raumschaffend, aber die „virtuellen Räume
der Spiegel [...] erschweren die Orientierung, indem sie die Konturen der
gewohnten Umgebung aufheben; ihre leeren Oberflächen, von denen der
Blick haltlos abgeleitet, erzeugen Ratlosigkeit“ (KONERSMANN 1991:17). Das
Spiegelarrangement stiftet also kein integratives Modell für die Wahrneh-
mung, sondern führt, indem es den Gegenstand aus unübersehbar vielen Per-
spektiven reproduziert, zu ihrer ins Unendliche gesteigerten Komplexitätszu-
nahme. Der Streuungsvorgang, der sich also als Erweiterung des Gesichtsfeldes
und als Vermehrung von Beobachtungspunkten lesen lässt, zieht ebenso den
Verlust des einen festen Standpunktes nach sich. Wenn sich das Sehen einen
Fixpunkt sucht, der „von den Spiegelungen“ nicht affiziert wird, soll der
Schein des Kunstwerks suspendiert werden, in dem sich der Augenschein
auflöst. So wird „eigentlich mit Wohlgefallen“ die „Nacktheit“ eines der
Mädchen unter der künstlerisch organisierten Wirklichkeit wahrgenommen.
Gegen das kulturell vorgeformte Sehen wird der Tastsinn ins Feld geführt¹⁹

¹⁸ Der Begriff ist WALDENFELS (2009:81) entnommen.

¹⁹ Zum Tastsinn als dem primären Sinn menschlicher Welterfahrung vgl. MERSCH
(2010:129f.).

und damit im Text das Widerspiel von sinnlich-erotischem Wirklichkeitszugriff und ästhetischer Durchformung ausgetragen. Die Ablösung von Subjekt-Objekt-Relationen vollzieht sich zugunsten einer Verflechtung von Betrachter und Anschauungsgegenstand in einem leiblich rückbezogenen Sehen, das die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt ins Schwingen bringt. Das Aktbewusstsein des Sehens ist bei aller Entäußerung der Sinne an das Bild jedoch nicht ausschaltbar – das Subjekt tritt im Text als „Auge“ in Erscheinung. Es ist nicht möglich, im Bild aufzugehen, „[g]eben ist etwas, dem wir uns nur nähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten, Dinge, die wir niemals ‚ganz nackt‘ zu sehen vermöchten, weil der Blick selbst sie umhüllt“ (MERLEAU-PONTY 1994:173).

Als Funktion der raumschaffenden Perspektivität erkundet der Text die Tiefe als dritte Dimension des Bildes und deckt ihren paradoxen Charakter auf, der darauf beruht, dass man Gegenstände sieht, die man eigentlich nicht sehen kann, da sie hintereinander stehen und sich verdecken. Mit dem von einer verdeckten Stelle ausgehenden „Schimmer“ bewegt sich der Text diesem der Sichtbarkeit Entzogenen als dem eigentlichen Fluchtpunkt der Beschreibung zu. Im Explorieren der Tiefenausdehnung des Bildes gehen die Betrachtungen über das profane Sehen hinaus und umspielen einen Möglichkeitsraum, da die Tiefe dem Betrachter den Gegenstand „nicht als einen restlos vor [ihm] ausgebreiteten, sondern als eine unausschöpfliche Wirklichkeit“ darbietet, „die sich nie völlig preisgibt“ (MERLEAU-PONTY 2003a:11f.). Die Beschreibung arbeitet sich am Flächencharakter des Bildes ab, um es auf die Tiefe als einen Evidenz suggerierenden Raum des Unsagbaren hin zu öffnen. Das Verhältnis von Bild, Wirklichkeit und beschreibendem Text wird umgekehrt: Der Text gibt nicht das im Bild Dargestellte wieder, sondern der im Bild verborgen bleibenden, nur evozierten Wirklichkeit wird im Text zum Ausdruck verholfen. Der Text will die „dem Medium immanente Zeigekraft“ (NEUMANN 2002:44) übertreffen, indem an der Schwelle zwischen Bild und Text kreative Sprachanstrengungen initiiert werden und im Zuge der Versprachlichung von Wahrnehmung ein Möglichkeitsraum von Erwägungen generiert wird, in dem die Arbeit am Bilderlebnis ihre Fortsetzung findet. Es wird deutlich, dass in Kafkas interpretierenden Transformationen der literarischen Tradition der Ekphrasis Interpretation „kein vom Sehen getrenntes Denken“ (MERLEAU-PONTY 2003a:13) ist. Im Text wird vielmehr das Drama der Sichtbarkeit ausgetragen. Erst indem der Text nachbuchstabiert, wie das Mediale die Weisen des Sichtbarmachens bestimmt, wird das Medium Bild einer konkreten Lesbarkeit zugeführt.

Aufgrund seiner semiotischen Komplexität kann das Bild zum Paradigma künstlerischer Organisation werden, an dem sich Kafkas Beschreibungstexte messen. Das Neben- und Hintereinander der Bildelemente unterminiert die lineare Konsistenz der Textbewegung und lässt den linear angelegten Text zur räumlichen Dimension des Bildes durchlässig werden. Der Text liefert nur noch die Koordinaten der Orientierung im Bild. Es werden „Sprachen des Raumes“ anvisiert, die im „Darstellungspotenzial sichtbarer, ‚haltbarer‘ und ‚eingefrorener‘ Relationen [wurzeln], deren Anordnung von der *Zweidimensionalität* der Fläche ebenso zehrt, wie von der *Simultaneität* des jeweils flächig Dargebotenen“ (KRÄMER 2009:95). Wenn im Bild Zeit und Schrift verräumlicht werden, wird ein Schreibvollzug erprobt, der sich selbst vom Zwang der Linearität entbindet und sich am Ideal auszurichten scheint, das Kafka am 20. August 1911 in den Tagebuchaufzeichnungen formuliert: eine Möglichkeit zu finden, das Schreiben „in alle Weltrichtungen auszubreiten“ (KAFKA 1990:37). Es wird nicht nur ein die lineare Textordnung auflösendes Schreiben anvisiert, zugleich wird im Anbinden des Schreibens an die Performanz des Sehens ein Perennieren des Schreibaktes erzielt. Beim Einspeisen in die Schrift wird die vom Bild gelieferte synoptische Präsenz des Signifizierten ins Diachrone verschoben. Im Zuge des Schreibprozesses wird der Gegenstand unweigerlich von Reflexion überlagert. Wenn in Kafkas Tagebuchaufzeichnungen die Entäußerung der Sprache an das Medium des Bildes inszeniert wird und Texte sich von Bildern affizieren lassen, wird das Bild von der reflexiven Textbewegung einverleibt.

Das auratische Kunsterlebnis mit der Konstellation des Betrachters vor einem Bild – der klassischen Szene der Ekphrasis – wird in ein schillerndes Gespinnst aus Blicken aufgelöst und in den Texten als Spiegelungen und Perspektivierungen konkretisiert, in die der Sehende involviert ist.²⁰ Das Abrücken von der Subjekt-Objekt-Relation zugunsten einer Verflechtung von Betrachter und Betrachtungsgegenstand, so dass man schließlich „nicht sagen kann, ob der Blick oder die Dinge die Oberhand haben“ (MERLEAU-PONTY

²⁰ Kafka ist es nicht um das auratische Kunsterlebnis zu tun, wie es beispielsweise von DIDI-HUBERMAN (1999:10) als das Angeblicktwerden vom Kunstwerk beschrieben wird, das den Vorgang des visuellen Getroffenseins im Modell eines Wechselspiels von Blicken zu erfassen sucht, in dem sich die Dimension eines Kunstwerks eröffnet: „Was wir sehen [...] gewinnt in unseren Augen Leben und Bedeutung nur durch das, was uns anblickt, uns betrifft.“ Er knüpft an Benjamins Aura-Begriff an (vgl. DIDI-HUBERMAN 1999:135-157).

1994:175), wird an mehreren Stellen über die Figuration des Vexierbildes vermittelt:

Safranski, Schüler Bernhards, macht während des Zeichnens und Beobachtens Grimassen, die mit dem Gezeichneten in Verbindung stehen. Erinnert mich daran, daß ich für meinen Teil eine starke Verwandlungsfähigkeit habe, die niemand bemerkt. Wie oft mußte ich Max nachahmen. Gestern Abend auf dem Nachhauseweg hätte ich mich als Zuschauer mit Tucholski verwechseln können. Das fremde Wesen muß dann in mir so deutlich und unsichtbar sein, wie das Versteckte in einem Vexierbild, in dem man auch niemals etwas finden würde, wenn man nicht wüßte daß es drin steckt. Bei diesen Verwandlungen möchte ich besonders gern an ein Sichtrüben der eigenen Augen glauben. (KAFKA 1990:46f.)

Als Ausgangspunkt für Wahrnehmungsreflexion steht der Vergleich mit dem Vexierbild hier für eine Wahrnehmung, die „halb Seherlebnis, halb ein Denken“ (WITTGENSTEIN 1984:525) ist. Das Vexierbild illustriert die fluktuierende Energie zwischen Betrachter und Betrachtetem, das Umschlagen von Subjekt und Objekt, das die Verwandlungen des Wahrnehmungsgegenstands auf den Betrachter zurückschlagen lässt. Da am Ende des Textes nicht klar wird, ob sich die Augen des ‚Verwandelten‘ oder aber eines Zuschauers des Schauspiels der ‚Verwandlungen‘ trüben, wird das textinterne ästhetische Schauspiel der Verwandlung um eine mögliche Perspektive erweitert und so das Vexierbild über die Grenzen des Textes hinausgeführt. Es wird ein verwirrendes, sowohl Bild- als auch Textgrenzen auflösendes Ineinander verschachtelter Perspektiven zustande gebracht, in dem nicht mehr klar ist, was das Betrachtete und wer der Betrachtende ist. Der Schreibende kann sich nicht auf einen sicheren Beobachtungsstandort zurückziehen, vielmehr werden Welt und Ich als koextensive Größen in einem schillernden Spiel von Verwandlungen ausgewiesen.

In der Gleichzeitigkeit von Deutlichkeit und Unsichtbarkeit, Hervortreten und Verbergen, wie sie das Vexierbild allein durch die Justierung der Augen offeriert, wird nicht nur Wahrnehmungsevidenz aufgelöst, sondern gleichzeitig der Modus bereitgestellt, in dem das Fremde hervortreten kann: in einer durch das Spiel der Blicke initiierten Verwandlung des eigenen Ich.²¹ Durch das Kippen des Wahrnehmungsbildes werden Plötzlichkeitseffekte erzielt, in

²¹ ISER (1993:379) spricht von einer bewusstseinsimmanenten Kippbewegung, die vor allem durch entsprechend strukturierte literarische Texte hervorgerufen werde, und vermutet im „kaleidoskopartige[n] Gleiten und Kippen der Bewußtseins-einstellungen“ die „Selbstkonstitution des Subjekts“, das sich nie ganz seiner Identität vergewissern könne.

die ein Fremdes verstörend einfallen kann, Fremdes, das sich im Eigenen versteckt, aber nicht auf ein Dahinter verweist, und somit keine Tiefe anspricht. Auf Kafkas Vexierbilder trifft somit in besonderem Maße zu, was NEUMANN (1968:736) über alle Bilder Kafkas schreibt: Sie sind „Rätsel ohne Tiefe und ohne Geheimnis“. Das Vexierbild ist radikale Oberfläche, es weist immer auf etwas anderes, das nicht hinter dem Bild, sondern gleichzeitig in ihm zu suchen ist. Es legt damit beispielhaft offen, was VOGL (1991:71) als Kennzeichen aller Texte Kafkas ausmacht: „Die sichtbaren Anzeichen sind nicht Ausdruck eines verborgenen Sinns, sondern umgekehrt, dieses Verborgene ist Effekt einer Oberfläche.“ Das Geheimnisvolle des Bildes gleicht einer Doppelbelichtung: der Sichtbarmachung eines Unsichtbaren und zugleich unsichtbar in dem, was offen hervortritt. Der Text wird selbst zum Vexierbild, indem er in einer gleitenden Optik das Eigene in der Ansicht des Außen versteckt und gleichzeitig offenlegt. Kafkas Text inszeniert damit, was DIDI-HUBERMAN (1999:221) als das „Erscheinen-Sehen des Verborgenen“ und das „Sehen, das verlieren heißt“ bezeichnet. Kafkas Vexierbilder werden zum Modellfall einer durch das dialektische Zusammenspiel von Verbergen und Enthüllen geprägten Ästhetik, wie sie von Adorno entfaltet wird, für den das Vexierbild das tiefste Wesen jedes Kunstwerks widerspiegelt.²²

So ist das Kunstwerk bei Kafka nicht der Agent einer im herkömmlichen Sinne zu verstehenden Präsenz, sondern ein dichtgeflechtes, undurchdringliches Bündel, das eines beweglichen Blicks bedarf. Diese Unruhepositionen des Blicks stehen dem Telos des Ruhens des Blicks entgegen. Kafkas Perspektivierungen, Segmentierungen und Verdunkelung sind nicht nur gegen die Anschaulichkeit gerichtet; die im Vexierbild figurierte Entfesselung der Reflexionstätigkeit des Bewusstseins wirkt, wie in den Oktavheften pointiert wird, zersetzend auf das erkennende Subjekt zurück: „Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, so daß wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden muß.“ (KAFKA 1992:129) Dies darf allerdings nicht im Sinne einer im Text ausagierten Entfremdung des Subjekts von sich selbst gelesen werden, sondern als Figur der ästhetischen Selbstreflexion einer Objektbeziehung. Indem sie Bilder zu Agenten in Kafkas Blickspiege-

²² ADORNO (1997:189): „Jedes Kunstwerk ist ein Vexierbild, nur derart, daß es beim Vexieren bleibt, bei der prästabilierten Niederlage [des] Betrachters. [...] Spezifisch ähnelt sie jenem darin, daß das von ihnen Versteckte [...] erscheint und durchs Erscheinen sich versteckt.“

lungen (vgl. VOGL 1991:15-25) werden lassen, machen die Tagebuchaufzeichnungen die Probe aufs Exempel einer aufs Mystische ausgerichteten Bildtheorie und ihrer Poetik. In den Texten wird die mystische Denk- und Erfahrungsstruktur mit ihrer Polarität von Ich und Ganzem durch die internen Blickreflexionen und -konstellationen reflektiert und so eine mystische Verdichtung des Bilderlebnisses unterlaufen.

Der Nimbus der Magie von Kunstwerken ist also keineswegs an die Vollkommenheit der Imitation gebunden. So werden in den Tagebuchaufzeichnungen Kunstwerke, die eine „Ähnlichkeit“ mit dem Abgebildeten zur Schau tragen, mit beißendem Spott bedacht.²³ Kafkas Beschreibungen von Bildern sind als poetische Inszenierungen jenseits von Abbildung und Realismus zu werten, die auf der Erzeugung sinnlicher Paradoxien beruhen. Es wird deutlich, dass in Kafkas Bildbeschreibungen über die Thematisierung visueller Wahrnehmung poetologische Reflexionen in die Texte eingestreut und die Bilderlebnisse für eine eigene Poetologie in die Pflicht genommen werden. Das mimetische Kunstverständnis wird in Kafkas Notizen unter dem Stichwort des „Nachahmungstriebes“ (KAFKA 1990:329f.) verhandelt und ästhetisch umgesetzt, der das Umschlagen von Betrachter und Betrachtetem als Ich-Verlust durch die Anverwandlung an den Gegenstand impliziert. Er besitze ein ausgesprochenes Geschick im Nachahmen von Details, jedoch berge vor allem die „innerliche“ Nachahmung Gefahren, sei „oft so schlagend und stark [...], daß in [s]einem Innern gar kein Platz bleibt, diese Nachahmung zu beobachten und zu konstatieren“ (KAFKA 1990:329). Das Problem des Ich-Verlusts durch die Anverwandlung an das Betrachtete wird in seiner poetologischen Relevanz verhandelt: „Hier ist aber auch die Nachahmung so vollkommen und ersetzt mit einem Sprung und Fall mich selbst, daß sie auf der Bühne, unter der Voraussetzung, daß sie überhaupt augenscheinlich gemacht werden könnte, unerträglich wäre.“ (KAFKA 1990:329f.) Um im Rahmen der Kunst zu bleiben, müsse der Nachahmende deshalb „die Grenze des Spiels“ (KAFKA 1990:330) wahren. Auch wenn Kafka hier der Forderung Benjamins gerecht wird, die „Erkenntnis, daß die erste Materie, an der sich das mimetische Vermögen versucht, der menschliche Körper ist, wäre mit größerem Nachdruck, als es bisher geschehen ist, für die Urgeschichte der Künste fruchtbar zu machen [...]“ (BENJAMIN 1989:127), sieht er sich in seinen Versuchen, in der nachahmenden Gebärde zu der Empfindung zurückgeleitet

²³ Vgl. beispielsweise die Beschreibungen der von dem Maler Willi Nowak angefertigten Konterfeis von Max Brod. (KAFKA 1990:305f.)

zu werden, die sich im Gesicht oder Körper des Nachgeahmten ausdrückt, an die Zeichenhaftigkeit des Ausdrucks innerhalb ästhetischer Ausdruckszusammenhänge verwiesen. Der Ursprung und zugleich die Grenzen der mimetischen Kunstauffassung, an die sich Kafka in den Wahrnehmungsexperimenten der Tagebuchaufzeichnungen herantastet, werden in ironischer Überspitzung im *Bericht für eine Akademie* überwunden, in dem die rein mimetische Nachahmung als eine Phase zur Darstellung gebracht wird, die der Affe Rotpeter durchlaufen muss – ahmte dieser doch nur nach, weil er „einen Ausweg suchte, aus keinem anderen Grund“ (KAFKA 1994:311).²⁴ Das erschwerte mimetische Verhältnis zur Wirklichkeit erstreckt sich damit auf das Problem von deren sprachlicher Repräsentierbarkeit und generiert die Frage, wie und ob diese – sei es im Bild oder im Text – abgebildet werden kann. So impliziert das in den nachgelassenen Fragmenten eingeforderte Bilderverbot: „Ihr sollt Euch kein Bild –“ (KAFKA 1992:354), das, indem es mitten im Satz abbricht, seine eigene performative Einlösung in sich trägt, den Zweifel an der Adäquatheit jeglicher – bildlicher oder sprachlicher – zeichenhafter Darstellung.

Ortloses Sehen: Spiegelblicke und Photographien

Mimesis wird in Kafkas Texten somit als komplexer Vorgang gekennzeichnet, der eine enge Verschlungenheit von Subjekt und Objekt initialisiert. So dokumentieren Kafkas Tagebuchaufzeichnungen einen tiefgreifenden Funktionswandel der Schrift. Das Schreiben stellt sich in den Dienst einer ubiquitären Reflexivität, die zuweilen als Paranoia in die Wirklichkeit übersetzt wird. Das angemessene Medium einer Wirklichkeit, die sich dem Diaristen zunehmend im paranoiden Modus darbietet, ist nicht das Bild, sondern der Spiegel. Der Spiegel lässt sich nicht wie ein Bild beschreiben. Es werden keine Räume aufgefaltet²⁵, in die das sehende Subjekt eintauchen kann. Sehen wird damit auf die Konfrontation mit dem eigenen Blick reduziert, der ortlos bleibt. Im Blick in den Spiegel ist Kafka dem blinden Fleck des Sehens auf der Spur. Der

²⁴ Wie skeptisch der Kunstbetrachter Kafka gegenüber einem naiven Mimesisverständnis war, zeigen seine von gnadenlosem Spott geprägten Kommentare gegenüber naturalistischen Zeichnungen, aus denen in mühevoller Ausradierung von Ähnlichkeitsrelationen Bedeutungen herausdestilliert werden (vgl. KAFKA 1990:205-207).

²⁵ KONERSMANN (1991:17) schreibt von virtuellen Räumen im Spiegel, die stereotyp und monoton die wirklichen Räume wiederholen.

Spiegel lässt das Sehereignis sichtbar werden und fungiert als ein mediales Drittes. Was dabei erfahren werden kann, ist eine vibrierende Gleichzeitigkeit von Sehen und Gesehenwerden. Weil im Spiegel das Subjekt ein „Sehend-Sichtbarer“ ist, legt er die „Reflexivität des Sinnlichen“ (MERLEAU-PONTY 2003:287) offen. Wenn der Spiegel als „das letzte Mittel des Außer-sich-Seins“ (HOCKE 1978:91)²⁶ bemüht wird, wird die fugenlos glatte Oberfläche des Spiegels, an der „der Blick haltlos abgleitet“ (KONERSMANN 1991:17), zum Medium verfremdender Ästhetisierung²⁷, das Wahrnehmung als Trompe-l'œil entlarvt: „Im Spiegel sah ich mich vorhin genau an [...]. Der Blick ist gar nicht verwüstet, davon ist keine Spur, er ist aber auch nicht kindlich, eher unglaublicherweise energisch, aber vielleicht war er nur beobachtend, da ich mich eben beobachtete und mir Angst machen wollte.“ (KAFKA 1990:612)²⁸ Wahrnehmungsorgane wie das Auge geraten von einer Außenperspektive ins Visier und werden zum Gegenstand der Beschreibung, wodurch eine Selbstbezüglichkeit der Wahrnehmung hergestellt und der Grad an Reflexivität nochmals erhöht wird, so dass vom Text nur noch der Blick des Beobachters zurückgeworfen wird. Die vom Schreibenden erwünschte Selbstbeobachtung (vgl. KAFKA 1990:726) erstreckt sich damit auf den Akt der Beobachtung. Der Blick wird im Schreibprozess reflexiv aufgefaltet und in ein Labyrinth von Blickkonstellationen²⁹ eingebunden, womit ein endloses Fluktuieren zwischen Subjekt und Objekt initiiert wird, in dem feste Identitätsmarkierungen als Blickeffekte relativiert werden. Im „kaleidoskopartige[n] Gleiten und Kippen der Bewußtseinseinstellungen“ (ISER 1993:379) sucht sich das schreibende Ich seiner selbst zu vergewissern. Die Eintragungen bleiben aber den Wechselwirkungen der Blicke, dem Umschlagen von Betrachter und Gegenstand in den Blick-Spiegelungen verhaftet.³⁰ Der Blick

²⁶ MERLEAU-PONTY (2003:287) schreibt dementsprechend: „Das Phantom des Spiegels zieht meinen Leib (*chair*) nach außen.“

²⁷ MERLEAU-PONTY (2003:287f.) nennt den Spiegel deshalb das „Instrument einer universellen Magie, die die Dinge in Schauspiele, die Schauspiele in Dinge, mich in Andere und Andere in mich verwandelt.“

²⁸ Vgl. ebenfalls KAFKA (1990:874).

²⁹ Für die fiktionalen Texte wurde die Wichtigkeit der Blickwechsel der Figuren bereits von BINDER (1976:163f.) erkannt und so ausführlich wie systematisch erörtert.

³⁰ Vgl. beispielsweise die folgende Eintragung, in der mit verschiedenen Blickkonstellationen gespielt wird: „Im Gesicht hatte sie, wie ich zuerst nur partiell sah so tiefe Falten, daß ich an das verständnislose Staunen dachte, mit welchem Tiere solche Menschengesichter anschauen müßten.“ (KAFKA 1990:

in den Spiegel, in dem die Selbstbespiegelung im Tagebuch figuriert wird³¹, gestaltet sich somit in Kafkas Quartheften als Blickzauber. Kafkas Spiegelblicke aktualisieren damit, was in der Literatur um 1900 als „eine Ästhetik des Augenblicks im Doppelsinn des Wortes“ namhaft gemacht wurde: „als phantasmatischer Blicketausch, [...] als Inszenierung epiphanischer Augenblicke und Illuminationen, die als mediale Magie präsentiert werden“ (PFOTENHAUER / RIEDEL / SCHNEIDER 2005:X). Der Spiegel versagt damit als Medium imaginärer Selbstpräsenz, denn im Spiegel trifft das Subjekt nicht auf einen tatsächlichen, sondern imaginierten Blick, auf ein Phantasma, das auf dem Feld des Anderen imaginiert wird.³²

Die Ortlosigkeit der Perspektive³³ wird immer wieder – zwecks Gewinnung eines sicheren Beobachtungsstandorts – an den Körper zurückgebunden.³⁴ Eine leibgebundene Wahrnehmung wie im Falle der Betrachtung von Kunstwerken ist jedoch beim Blick in den Spiegel nicht möglich, denn das Spiegelbild präsentiert – wie Merleau-Ponty in den Arbeitsnotizen zu *Das Sichtbare und das Unsichtbare* darlegt – den eigenen Leib „im Sichtbaren“, als „vom Sichtbaren eingefasst“ (MERLEAU-PONTY 1994:339; Hervorhebungen im Original – B.S.). In Kafkas Tagebuchaufzeichnungen wird durch den Blick in den Spiegel nur noch das reflexive Selbstverhältnis untermauert, und der Spiegel lässt, indem er den Körper „nach außen zieht“ (MERLEAU-PONTY 2003:287), den betrachteten Körper und das innere Körpergefühl auseinander driften, so dass der Körper der „Wahrheit“ des inneren Zustands widerspricht (vgl. KAFKA 1990:27f.). Die Eintragungen stellen den Zusammenhang zwischen Körper und innerer Wahrheit als einen arbiträren heraus und lassen – um es mit Wittgenstein zu sagen – den menschlichen Körper nur noch als

213). VOGL (1991:22) konstatiert in Kafkas erzählerischen Texten die „Brechung und Doppelung des Protagonisten, der sich im fremden wie im eigenen Blick ‚verändert‘ [...]“

³¹ Zum Spiegelmotiv in Tagebüchern vgl. beispielsweise HOCKE (1978:91f.).

³² In diesem Sinne wird für KONERSMANN (1991:18f.) im Anschluss an Nietzsche der Spiegel eine Metapher für die „Irrungen und Wirrungen der Selbsterkenntnis“.

³³ Kafkas Unbestimmtheit und Ortlosigkeit der Perspektive wird von VOGL (1994:750f.) als „vierte Person“ gekennzeichnet.

³⁴ Vgl. dazu die Forderung MERLEAU-PONTYS (2003:312): „Was ohne Ort ist, muß einem Leib unterworfen werden, mehr noch: muß durch ihn mit allen Anderen und der Welt vertraut gemacht werden.“

Bild der menschlichen Seele gelten.³⁵ Der Schreibvollzug wird damit zum „Ersatz für das unerreichbare Objekt – Körper und Erfahrung des schreibenden Subjekts“ (SCHNEIDER 1986:14).

Auf der Suche nach dem blinden Fleck des Sehens arbeitet der Tagebuchschreiber Kafka sich auch am Medium der Photographie ab. Wo die in den Notizen und Skizzen der Quartheft vollzogenen medienanalytischen Vermessungsanstrengungen sich auf die Photographie erstrecken, initiiert diese vor allem die Konfrontation mit dem eigenen Blick. Ähnlich wie in den Bildbetrachtungen inszenieren die Beschreibungen von Photographien eine Opposition von zwei Polen, die BARTHES (1980:36f.) als „studium“ und „punctum“ kennzeichnet. Sie zielen auf die Evokation eines „punctum“ ab, das nicht entziffert werden kann, sondern den Betrachtenden affiziert. Wenn Kafka jedoch versucht, über das Medium der Photographie den Augenblick gegenwärtiger Wahrnehmung zu erfassen, unterliegt dieser einer gespenstischen Mortifikation, und es kommen bezwingende Plötzlichkeitseffekte des photographischen Blicks zustande. Während das Bild von Räumlichkeit umgeben ist, in die Bewegung als Imaginäres eingeschrieben werden kann, konnotiert die Photographie das Erstarren von Bewegung.³⁶ Die Blickintensität des Photographierten erweist sich als Effekt des erzwungenen Stillhaltens (vgl. BENJAMIN 1977:373). Aufgrund des Stilllegens von Bewegung kann die Photographie nicht die ganze Wahrheit über einen Menschen vermitteln und wird somit ihrer Abbildfunktion nicht gerecht. Das Sehen findet keinen Ort im Sichtbaren und steht nur noch sich selbst gegenüber. Wenn der Schreibende die Veränderungen der Wahrnehmungsdispositive durch das neue Medium reflektiert und sie in textuelle Prozesse überführt, liefert die Photographie den Vorwand für ein im Schreiben entfaltetes komplexes Spiel der Blicke und Kommentare. So wird das Ansehen, Kommentieren und Weiterverschicken von Photographien, vor allem der eigenen, für Kafka zu einer Besessenheit, eröffnet es doch einen Raum der Distanz für ironische Kommentierung, eine Vielfalt der Blickkonstellationen auf das eigene Ich³⁷, wo-

³⁵ WITTGENSTEIN (1984:496): „Der menschliche Körper ist das beste Bild der menschlichen Seele.“

³⁶ ADORNO (1955:254-287) beschreibt Kafkas erzählerische Texte mit der Photographie-Metapher: Wie in alten Photographien werde Zeit in der „verewigte[n] Geste“ eingefroren, werde ein „erstarrt Momentanes“, dem eine Schockwirkung eigen sei.

³⁷ Zur Identitätsverweigerung über das Kommentieren von Photographien in den *Briefen an Felice* vgl. SCHNEIDER (2008:57); Beispiele restriktiver Identitätskon-

bei die Texte Endlosschleifen von Blickspiegelungen produzieren. So initiiert Kafka in seinen Texten über die Medialität des Sehens Erschütterungen der visuellen Wahrnehmung, die auf die Ebene ihrer sprachlichen Vermittlung verlagert werden. Gerade im Exponieren des Blickeffekts umkreisen die Kommentare das Terrain eines Unbeschreiblichen.

Die einem Brief an die Verlobte Felice Bauer beigefügte Photographie versteht Kafka mit dem Kommentar: „Den visionären Blick habe ich nur bei Blitzlicht“ (KAFKA 1976:150f.). Das Blitzlicht erzielt hier zwar einen imaginativ ausbeutbaren visuellen Überschuss, dieser wird aber sogleich im Netz der Blicke und Kommentare als Täuschung desavouiert.³⁸ In den Beschreibungen von Photographien wird die visuelle Evidenz zugunsten des Einbruchs einer verstörenden, durch das Medium sichtbar gemachten Fremdheit aufgegeben.³⁹ Die sprachlichen Repräsentationen technisch gesteigerter oder segmentierter Wahrnehmung lassen das Befremdliche hervortreten. Wie der Spiegelblick wird der Blick auf das eigene Konterfei zur Konfrontation mit einem imaginierten Blick, einem Phantasma. Vivisektion führt nicht zu einem Durchleuchten des Gegenstands, sondern eröffnet eine phantasmatische Dimension von Wirklichkeit. Es kommt zu Umstülpungen des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, die den Blick aus dem Ganzen fallen und eine Sogwirkung entfalten lassen. Der Blick bringt nicht die Evidenz der Wahrnehmung zustande, sondern entwickelt eine Eigendynamik, trifft auf die Opazität der Wirklichkeit, auf der sich das ästhetische Spiel des Scheins vollzieht, in das auch der Betrachter involviert wird, so dass es, wie NEUMANN (1968:736)

struktionen finden sich in den Briefen an die Verlobte Felice Bauer, in denen Kafka die gestellten Portraits seiner Kindheit beschreibt, auf denen er als der durch Dressur zugerichtete „Affe“ seiner Eltern erscheine (vgl. KAFKA 1976:138); BENJAMIN (1977a:416) geht auf eines von Kafkas Kinderbildern ein und verortet es „zwischen Folterkammer und Thronsaal“.

³⁸ Vgl. die Ausführungen zur metaphorischen Erfassung des in der Photographie eingefangenen So-gewesen-Seins bei PREISENDANZ (1971:1f.).

³⁹ Es bewahrheitet sich, was MITRY (1975:9) für das Motiv der Photographie in literarischen Texten konstatiert: Photographien zeigen mehr und anders als das, was sie zeigen sollen. BENJAMIN (vgl. 1977:371) prägte den Begriff des ‚Optisch-Unbewussten‘. In Anlehnung an ihn erläutert DUTTLINGER (2008:123f.) die Offenlegung verstörender Aspekte der Wirklichkeit, die durch den photographischen bzw. filmischen Blick ans Licht gebracht werden. Anführen könnte man auch BARTHES’ (1980:124, 102) Überlegungen, dem zufolge die Photographie einen Ausfluss von Wahrheit und zugleich Verrücktheit darstellt, und der das gewaltsame Eindringen der Photographie auf den Betrachter beschreibt.

Kafkas Kunstbetrachtungen in den Tagebuchaufzeichnungen

schreibt, im „Verfahren der Ablenkungen und Umkehrungen“ unmöglich gemacht wird, „zwischen Abbild, Urbild und Zerrbild zu unterscheiden“. Die Oberfläche der Photographie wird damit zu einem Beziehungsgefüge des Akzidentellen, in dem der Betrachter sich selbst zu einem enigmatischen Zeichen wird, das auf eine im Blick zu aktivierende, latente, sich jedoch einer näheren Bestimmbarkeit entziehende Bedeutung verweist.

Die ganze Palette der Kunstformen wird vom Tagebuchschreiber Kafka als mediale Reflexionsfiguren herangezogen. Die bildende Kunst und die neuen Medien stehen in den Aufzeichnungen nicht in einem alternativen Verhältnis zueinander, sondern machen erst gemeinsam betrachtet die Aufspannung von Wahrnehmungsaugenblicken zwischen Evidenz und Reflexion ersichtlich. Gemeinsam ist Kafkas Bildbetrachtungen, Beschreibungen von Photographie und Spiegelblicken, dass in der Mediatisierung des Blickes eine Perspektive aufgetan wird, „die das Alltägliche als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltäglich erkennt“ (BENJAMIN 1977b:307). Eine Verengung der Optik auf die intermedialen Bezüge zu Kinematographie und Photographie erscheint daher nicht angeraten. Kafka initiiert in seinen Tagebuchaufzeichnungen ebenso einen medientheoretischen Dialog zwischen den Nachbarkünsten Malerei und Literatur. Sie belegen somit die produktive Wechselbeziehung zwischen Literatur und bildender Kunst um die Wende zum 20. Jahrhundert.

Wenn in Kafkas Skizzen aus der visuellen Wahrnehmung ein Schreibprozess herausgetrieben werden soll, so verläuft diese „Schreibgeburt aus der Wahrnehmung“ (NEUMANN 2002:45) parallel zur „Selbstgeburt“ des schreibenden Subjekts – eines ist ohne das andere nicht denkbar. Dem kommt die prozesshafte Struktur des Selbstverhältnisses in den Tagebuchaufzeichnungen entgegen, die einem reflexiven Modell der Selbstvermittlung als einem Prozess der Selbstfindung durch die Durchdringung und Aneignung von Wirklichkeit entspricht. In den Aufzeichnungen artikuliert sich ein Ich, das sich immer wieder neu positioniert und neue Dimensionen von Erfahrung freilegt. Dabei formt sich das Ich nicht als unmittelbarer Ausdruck eines Selbst, sondern erschafft sich im Schreiben immer auch in einer medialen Brechung. Selbst- und Wirklichkeitserfahrung stehen somit in einem reziproken Verhältnis zueinander und fügen sich in eine medial bedingte Textpraxis. Im medialen Raum der Tagebuchaufzeichnungen kann Wirklichkeit katalysiert und dabei die Vorstellungskraft aktiviert werden. Die Ordnung, die Leben und Text aufeinander bezieht, indem sie die Spiegelungen des Imaginären unterbricht, um Subjekt und Welt in einem vorgängigen Bedeutungsraster aufzulösen,

wird in Kafkas Skizzen verworfen, um das Subjekt als Ertrag der Medialität erscheinen zu lassen (vgl. JAHRAUS 2010:247-259). In diesem medialen Zugriff auf die Wirklichkeit wird deren Absolutheitsanspruch⁴⁰ ausgehebelt. Die Loslösung vom Abbildprozess lässt die wahrnehmbare Realität selbst zu einer Konstruktion werden, die auch ganz anders sein könnte.⁴¹ So wird nicht nur das Dargestellte relativiert, sondern auch der Prozess ästhetischer Formgebung evoziert und nachvollziehbar gemacht. Die Betrachtungen bewegen sich so stets auf der Schwelle von Deskription und Kreation, denn die Kategorie des Möglichen wird zum Modell erhoben, mit dem die sinnlich erfahrbare Welt zugunsten einer antimimetischen Konstruktion verlassen wird. Indem sich Kafkas Tagebuchaufzeichnungen auf dem Weg von einem mimetischen zu einem konstruktivistischen Kunstverständnis positionieren, werden sie zum Brevier eines Denkens, das sich dem Sichtbaren entzieht und es nach dem Modell rekonstruiert, das es sich davon macht. Die Tagebuchhefte werden damit zum Experimentierfeld eines Schreibens, das als „Schöpfungsakt“ aufgefasst wird, in dem „Wahrnehmung und Darstellung bei der Konstruktion von Welt konvergieren“ (NEUMANN 2002:56).

Auch wenn Kafkas Tagebuchaufzeichnungen von der für die Literatur um 1900 zeittypischen Evidenzsehnsucht angetrieben scheinen, etablieren sie keine Unmittelbarkeit zu den Phänomenen der Wirklichkeit. Vielmehr generiert dieses unerreichbare Jenseitige mannigfaltige und beschreibbare Textstrategien (vgl. PFOTENHAUER / RIEDEL / SCHNEIDER 2005:IX). Kafkas Bildbeschreibungen sind als ‚Sprachspiele‘ anzusehen, die das Überführen der Bilder in den Text als eine Entäußerung der Sprache an das Bildmedium inszenieren. Auch wo Kafkas Texte sich von Bildern affizieren lassen, kehren sie letztendlich die mediale Differenz des Bildes zur Schrift hervor. Indem die Möglichkeiten der verschiedenen Medien gegeneinander verrechnet werden, lassen die Skizzen Texte und bildende Kunst als nicht ineinander übersetzbar oder aufhebbar erscheinen. Die topisch gewordene Rede von der Sprachkrise der ‚Jahrhundertwende‘ kommt damit in Kafkas Tagebuchaufzeichnungen als ein in den Texten inszeniertes Sprachdrama zum Tragen.

⁴⁰ Zum „Absolutismus der Wirklichkeit“ vgl. BLUMENBERG (1986:15).

⁴¹ Der von NEUMANN (2002:44) gewählte Begriff der „Virtualisierung des Realen“, der die Freisetzung der der Wirklichkeit inhärenten Potentialität impliziert, scheint deshalb besonders glücklich gewählt.

Literatur

- ADORNO, THEODOR W. (1955): *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: ADORNO, THEODOR W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin/Frankfurt (M.), 302-342.
- (1997): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Darmstadt.
- ALT, PETER ANDRÉ (2009): *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München.
- BARTHES, ROLAND (1980): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Aus dem Französischen übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt (M.).
- BENJAMIN, WALTER (1972): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt (M.), 435-469.
- (1977): *Kleine Geschichte der Photographie*. In: BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt (M.), 368-385.
- (1977a): *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. In: BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt (M.), 409-438.
- (1977b): *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt (M.), 295-310.
- (1989): *Zur Ästhetik*. In: BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Bd. VI. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt (M.), 109-129.
- BINDER, HARTMUT (1976): *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart.
- BLUMENBERG, HANS (1986): *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt (M.).
- BOEHM, GOTTFRIED / PFOTENHAUER, HELMUT (eds.) (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München.
- CASSIRER, ERNST (1975): *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: RITTER, ALEXANDER (ed.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt, 17-35.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (1999): *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Aus dem Französischen übersetzt von Markus Sedlaczek. München.
- DUTTLINGER, CAROLIN (2008): *Kafka and Photography*. Oxford.
- HOCKE, GUSTAV RENÉ (1978): *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*. Wiesbaden/München.
- ISER, WOLFGANG (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt (M.).
- JAHRAUS, OLIVER (2010): *Der fatale Blick in den Spiegel. Zum Zusammenhang von Medialität und Reflexivität*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 55/2:247-259.

- KAFKA, FRANZ (1976): *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt (M.).
- (1990): *Tagebücher*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt (M.).
- (1990a): *Tagebücher. Kommentarband*. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley. Frankfurt (M.).
- (1992): *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt (M.).
- (1994): *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt (M.).
- KONERSMANN, RALF (1991): *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*. Frankfurt (M.).
- KRÄMER, SYBILLE (2009): *Operative Bildlichkeit: Von der „Grammatologie“ zu einer „Diagrammatologie“? Reflexionen über erkennendes „Sehen“*. In: HEISSLER, MARTINA / MERSCH, DIETER (eds.): *Logik des Bildlichen: Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld, 94-122.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (2006): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie*. In: LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Literaturtheoretische und kritische Schriften*. Hrsg. von Albert Meier unter Mitarbeit von Maike Schmidt. Stuttgart, 49-93.
- MERGENTHALER, VOLKER (2001): *Lektürebild und Bildlektüre. Visuelle (Bild-) Wahrnehmung, ihre Vermessung und Inszenierung in Kafkas „Proceß“*. In: DRÜGH, HEINZ J. / MOOG-GRÜNEWALD, MARIA (eds.): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Heidelberg, 141-157.
- (2002): *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*. Tübingen.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1994): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Aus dem Französischen übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Claude Lefort. München.
- *Das Auge und der Geist* (2003). In: MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übersetzungen von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann, Friedrich Hogemann, Andreas Knop, Alexandre Métraux und Bernhard Waldenfels. Neu bearbeitet und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes. Hamburg, 275-317.
- *Der Zweifel Cézannes* (2003a). In: MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Auf der Grundlage der Übersetzungen von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann, Friedrich Hogemann, Andreas Knop, Alexandre Métraux und Bernhard Waldenfels. Neu bearbeitet und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes. Hamburg, 3-27.
- MERSCH, DIETER (2010): *Posthermeneutik*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. Sonderband 26. Berlin.

Kafkas Kunstbetrachtungen in den Tagebuchaufzeichnungen

- MITRY, JEAN (1975): *Schriftsteller als Photographen 1860-1910*. Aus dem Französischen übersetzt von Gertrud Strub. Luzern.
- MUSIL, ROBERT (1983): *Tagebücher. Neu durchgesehene und ergänzte Auflage*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.
- NEUMANN, GERHARD (1968): *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42:702-742.
- (2002): „Eine höhere Art der Beobachtung“. *Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tagebüchern*. In: SANDBERG, BEATRICE / LOTHE, JAKOB (eds.): *Franz Kafka. Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg im Breisgau, 33-58.
- NIEFANGER, DIRK (1993): *Produktiver Historismus: Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*. Tübingen.
- PFOTENHAUER, HELMUT / RIEDEL, WOLFGANG / SCHNEIDER, SABINE (2005): *Einleitung*. In: PFOTENHAUER, HELMUT / RIEDEL, WOLFGANG / SCHNEIDER, SABINE (eds.): *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg, VII-XVII.
- PREISENDANZ, WOLFGANG (1971): *Verordnete Wahrnehmung. Zum Verhältnis von Photo und Begleittext*. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 37:1-8.
- SCHNEIDER, MANFRED (1986): *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München/Wien.
- SCHNEIDER, GESA (2008): *Das Andere schreiben. Kafkas fotografische Poetik*. Würzburg.
- SCHNEIDER, SABINE (2006): *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen.
- SOMMER, MANFRED (1987): *Evidenz im Augenblick.. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*. Frankfurt (M.).
- VOGL, JOSEPH (1991): *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. München.
- (1994): *Vierte Person. Kafkas Erzählstimme*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68:745-756.
- (2007): *Über das Zaudern*. Zürich/Berlin.
- WALDENFELS, BERNHARD (2009): *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt (M.).
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1984): *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. In: WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Werkausgabe in acht Bänden*. Bd. 1. Frankfurt (M.).
- WÜRZBACH, NATASCHA (2006): *Raumerfahrung in der klassischen Moderne: Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit in englischen Erzähltexten*. Trier.

